CORELLI — HANDEL
SONATAS

MICHAELA KOUDELKOVÁ *recorders*

Monika Knoblochová *harpsichord*
Libor Mašek *cello*
Jan Krejča *theorbo*

CORELLI — HANDEL

SONATAS

ARCANGELO CORELLI (1653–1713)
Sonata in F major, Op. 5 No. 4 12:16
Sonáta F dur op. 5 č. 4
(orig. for violin / pro housle)

1 I. Adagio 2:17
2 II. Allegro 2:27
3 III. Vivace 2:38
4 IV. Adagio 2:27
5 V. Allegro 2:25

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685–1759)
Sonata in D minor for recorder, HWV 367a 15:02
Sonáta d moll pro zobcovou flétnu HWV 367a

6 I. Largo 2:27
7 II. Vivace 3:07
8 III. Furioso 2:07
9 IV. Adagio 1:21
10 V. Alla breve 1:53
11 VI. Andante 2:44
12 VII. A tempo di menuet 1:20

Sonata in G major, HWV 363b, Op. 1 No. 5 7:59
Sonáta G dur, HWV 363b op. 1 č. 5
(orig. in F major for oboe / v F dur pro hoboj)

13 I. Adagio 1:50
14 II. Allegro 1:54
15 III. Adagio 2:15
16 IV. Bourrée 0:47
17 V. Menuetto 1:11

Sonata in E minor, HWV 359b, Op. 1 No. 1b 7:43
Sonáta e moll, HWV 359b op. 1 č. 1b
(orig. for flute / pro příčnou flétnu)

18 I. Grave 2:33
19 II. Allegro 1:42
20 III. Adagio 0:52
21 IV. Allegro 2:35

ARCANGELO CORELLI
Sonata in C major, Op. 5 No. 6 10:42
Sonáta C dur op. 5 č. 6
(orig. in A major for violin / A dur pro housle)

22 I. Grave 3:08
23 II. Allegro – Adagio 2:14
24 III. Allegro 0:59
25 IV. Adagio 2:18
26 V. Allegro 2:01

GEORGE FRIDERIC HANDEL
Sonata in F major, HWV 371, Op. 1 No. 13 12:20
Sonáta F dur HWV 371 op. 1 č. 13
(orig. in D major for violin / D dur pro housle)

27 I. Afetuoso 3:39
28 II. Allegro 2:44
29 III. Larghetto 2:20
30 IV. Allegro 3:36

ARCANGELO CORELLI
31 Sonata in D minor, Op. 5, No. 12 'Follia' 11:29
Sonáta d moll op. 5 č. 12 „Follia"
(orig. for violin / pro housle)

Michaela Koudelková
recorders / zobcové flétny

Monika Knoblochová
harpsichord / cembalo

Libor Mašek
baroque cello / barokní violoncello

Jan Krejča
theorbo, baroque guitar / teorba, barokní kytara

Recorders / zobcové flétny
Treble / altová in F by Francesco Li Virghi, after Peter Bressan (1–12)
Sixth flute in D by Bodil Diesen, after Thomas Stanesby Junior (13–17)
Voice flute in D by Yoav Ran (18–21)
Treble / altová in F by Ralf Ehlert, after Peter Bressan (22–30)
Descant / sopránová in C by Francesco Li Virghi, after Engelbert Terton (31)

Recorded in the Church of Evangelical Church of Czech Brethren in Prague – Vinohrady, 27-29 November 2024.
Nahráno ve dnech 27.–29. listopadu 2024 v kostele Českobratrské církve evangelické v Praze na Vinohradech.

Recording director and sound engineer / Hudební režie a mistr zvuku Pavel Kunčar
Producer / producent Matouš Vlčinský

Special thanks to
The Ministry of Culture of the Czech Republic and the State Fund of Culture for the financial support that made this recording possible.

Zvláštní poděkování
Ministerstvu kultury ČR a Státnímu fondu kultury za finanční pomoc, která umožnila realizaci této nahrávky.

MINISTRY OF CULTURE CZECH REPUBLIC
State Fund of Culture of the Czech Republic

During the Baroque, the term “solo sonata” was always understood to mean a composition for a single solo instrument with basso continuo accompaniment, which could be performed by several players (typically harpsichord and a bass-pitched string instrument). If a work was intended to be played without accompaniment, the composer unfailingly emphasised this fact. A characteristic feature of the sonata was, with some exceptions, freedom in the choice of solo instruments, as is shown by the title pages of music printed during the period. The probable reason for this was the marketing strategy of music publishers because printing music was expensive, and it was vitally important to attract the largest number of potential customers. Of course, the composers themselves also expected such variability, and most of them wrote their sonatas so they could be played (if with slight alterations) by as many different instruments as possible.

In those days, the recorder was a partner on equal footing with other instruments such as the violin, oboe, or transverse flute. The recorder’s importance is seen by the name usually assigned to it during the period—usually it was simply called the “flauto”, while the now predominant transverse flute was specified by adding various adjectives: flauto traverso / flûte traversière, German flute. As a legacy of the Renaissance, a variety of recorders remained in use during the Baroque, differing from each other in terms of their tuning and timbre. Besides the most common treble recorder in F, the now popular descant recorder in C was in use, as was the tenor recorder, also in C but an octave lower. The so-called “voice flute” in D was especially popular in England for its velvety tone, and its counterpart was the “sixth flute”, tuned an octave higher, with its penetrating sound approaching the sopranino range.

The sonatas of **George Frideric Handel** (1685–1759) are typical examples of this variability of solo instruments. Most of these sonatas were published in print during his lifetime, although not all appeared in their original keys or for the instrument for which they were conceived in the scantily preserved autograph sources. One can only guess at the extent to which the composer authorised these printed editions, although his approval can largely be assumed in the case of his London publisher John Walsh.

The most important source for our knowledge of Handel's chamber works is the collection *Sonates pour un traversiere, un violon ou hautbois con basso continuo composées par G. F. Handel* published by Walsh in ca. 1730, claiming for unknown reasons to be a reprint of an edition by the Amsterdam publisher Roger. The set, later designated as Opus 1, contains 12 sonatas for various instruments, always specified on the relevant page of the solo part (*traversa, flauto, violino, hoboy*). Our recording presents three sonatas from this collection.

The First Sonata in E minor (HWV 359b) was composed in ca. 1724 for violin according to the autograph preserved at the Fitzwilliam Museum. In Walsh's printed collection, it is transposed from the original key of D minor, and according to the heading that reads "Traversa Solo", it is intended for transverse flute. The "voice flute" used for our recording is sometimes understood as an equivalent or replacement for that instrument, but the range of preserved historical instruments does not match the transverse flute's range. The voice flute must have been so popular for its special sound rather than for its technical capabilities. The composition's four-movement design corresponds to the structure of the church sonata.

Handel also originally wrote the fifth sonata of this collection (HWV 363b) for a different instrument, the oboe, in F major. Its composing can be dated between 1711 and 1716, and thanks to the addition of a Bourrée and a Menuetto, the work is formally a combination of a church sonata and a chamber sonata. Walsh's arrangement is in G major and again calls for transverse flute. The little fanfare motif of the second movement reminds us of the sound that had originally been intended. The choice here fell to the "sixth flute", with its radiant sound that corresponds well to the composer's intentions. Interestingly, this was the instrument often used for concertos played as entr'actes at performances of Handel's operas in London.

The only composition in our selection that was originally intended for recorder is the Sonata in D minor (HWV 367a). Handel composed it in ca. 1712, and the last two movements appear to have been added later. Its atypical seven-movement formal structure contains an energetic *Furioso*, an imitative *Alla breve*, and a concluding menuet. This sonata also appears in Walsh's printed edition as No. 9 in B minor for transverse flute.

The period's relaxed attitude towards instrumentation became an inspiration and challenge for us to find our own creative approach to Handel's last sonata, originally in D major for violin (HWV 378). Composed in ca. 1750, it is one of Handel's late works, distinguished not only by the classic formal structure of the church sonata, but also by the maturity of its musical language. Because of the range of the alto recorder, the sonata is transposed to F major.

While Handel's sonatas cover a wide range of instrumental combinations and represent an overlapping of national styles and compositional approaches, **Arcangelo Corelli** (1653–1713) devoted his sonatas exclusively to a single instrument—the violin. His iconic collection of Twelve Solo Sonatas, Op. 5, bears a dedication, the dating of which (Rome, 1 January 1700) is suggestive of a new beginning. The set can be said without exaggeration to open up an entirely new chapter of baroque violin

technique. It became not only a point of departure for Corelli's pupils and successors, but also the basis for many arrangements and transcriptions. Of special interest are the improvisational *passaggi* in the slow movements of the first six church sonatas, which make an almost mysterious impression. Today's historically informed interpreters usually turn to the edition published by Etienne Roger (Amsterdam, ca. 1710), which supposedly records the ornaments as they were played by Corelli himself.

Of course, there are several other sources besides that edition. Of relevance for the flute is an arrangement added by the German composer Johann Christoph Petz (1664–1716) to his collection of trio sonatas published in London in ca. 1707 (*A Second Collection of Sonatas for two Flutes and a Bass by Sig. Christopher Pez, to which is added some excellent Solo's* [sic] *out of the first Part of Corelli's fifth Opera*). Another of the earliest is the version by the Swedish violinist Johan Helmich Roman (1694–1758), which has been preserved in manuscript in Sweden and was written during his studies in London in the latter half of the 1720s. Both of these sources are used in our recording of the Sonata in F major, No. 4 (Roman's arrangement is used only for the *Vivace* third movement), which is thus the most historically authentic example of a flute transcription of a sonata by Corelli.

For the following Sonata No. 6 in C major (originally in A major), sources directly from the period are not used, so the baroque practice of improvisation becomes "merely" a source of inspiration for creating ornamentation of our own. There is also a difference in approach to the playing of polyphonic passages, which are beyond the technical capabilities of the flute (unlike the violin). While period flute transcriptions reduce the material to a melodic line, in our versions of Corelli's sonatas, we attempt to retain the polyphonic voice leading as much as possible, whether by suggesting secondary lines by using harmonic ornamentation and arpeggios, or by adding notes from the original solo part to the right hand of the harpsichord accompaniment.

The most famous of Corelli's sonatas, No. 12, *Follia*, presents the greatest challenge for finding individual solutions. During the Baroque, the old Spanish dance La folia (with roots that actually reach back to 15th-century Portugal) was popular as the basis for variations on an ostinato harmonic progression, and Corelli's version employs a whole range of the technical capabilities of his favourite instrument. While being as respectful as possible to the violin tradition, we are taking an experimental view of our own here, reflecting (hopefully) not only many years of experience with interpreting music of the Baroque, but also a highly individual interpretive rethinking of the work. In fact, in all modesty, we see this approach as actually the most authentic that can be applied to the music of older stylistic periods.

Jana Spáčilová

Unter der Bezeichnung „Solosonate“ war im Barock immer eine Komposition für ein Instrument mit Basso continuo-Begleitung, das von mehreren Spielern (typischerweise Cembalo und Bass-Streichinstrument) ausgeführt werden konnte, zu verstehen. Falls eine solche Komposition ohne Begleitung gedacht war, hat der Komponist nie vergessen, dies konkret anzuführen. Wie die Titelseiten der historischen Notenausgaben belegen, war ein charakteristisches Merkmal solcher Sonaten, von einigen Ausnahmen abgesehen, Freiheit in der Wahl der Instrumente. Dazu hat wahrscheinlich eine Marketing-Strategie der Musikverleger geführt, weil der Notendruck eine kostspielige Angelegenheit war und eine möglichst große Zahl von potenziellen Kunden eine nahezu existentielle Notwendigkeit bedeutete. Allerdings haben auch die Komponisten selbst mit dieser Variabilität gerechnet und ihre Sonaten meist so komponiert, dass sie (eventuell mit kleinen Modifikationen) für möglichst viele Instrumente spielbar waren.

Die Blockflöte war dabei eine vollwertige Partnerin anderer Instrumente, wie Violine, Oboe oder Querflöte. Ihre Bedeutung bestätigt auch ihrer damals üblicher Name – sie wurde meistens als „flauto“ bezeichnet, wobei für die heute vorherrschende Querflöte Adjektive gewählt wurden – flauto traverso / flûte traversière, German flute. Als Erbe der Renaissance sind bis in die Barockzeit verschiedene Blockflötentypen erhalten geblieben, die sich in Stimmung und Klangfarbe unterscheiden. Neben der gewöhlichsten Altflöte in F wurden die auch noch heute beliebte Sopran- oder die um eine Oktave tiefere Tenorflöte in C verwendet. Für ihren samtenen Klang war vor allem in England die so genannte „voice flute“ in D beliebt, ihr Gegenstück hat die um eine Oktave höhere, mit ihrem durchdringenden, fast Sopranino-Klang charakteristische „sixth flute“ dargestellt.

Als ein typischer Beispiel der erwähnten Variabilität der Soloinstrumente dienen die Sonaten von **Georg Friedrich Händel** (1685–1759). Sie sind meistens bereits zu seinen Lebzeiten im Druck erschienen, jedoch nicht alle diese in von ihm bestimmten Tonarten oder Instrumente, für die sie in den selten erhaltenen Quellen ursprünglich gedacht waren. Über das Ausmaß der Autorisierung dieser Drucke durch den Komponisten kann nur spekuliert werden, obwohl insbesondere bei seinem Londoner Verleger John Walsh davon ausgegangen werden kann.

Die wichtigste Quelle für die Kammermusikwerke Händels ist die Sammlung *Sonates pour un traversiere, un violon ou hautbois con basso continuo composées par G. F. Handel*; sie wurde bei Walsh um 1730 herausgegeben, jedoch aus unbekannten Gründen unter dem Namen des Herausgebers Roger aus Amsterdam. Die Sammlung, später als Op. 1 bezeichnet, umfasst 12 Sonaten für verschiedene Instrumente, die immer auf der jeweiligen Seite des Soloparts angegeben sind (*traversa, flauto, violino, hoboy*). Unsere Aufnahme präsentiert drei Sonaten aus dieser Sammlung.

Die erste Sonate e-Moll (HWV 359b) wurde aufgrund des im Fitzwilliam Museum erhaltenen Autographs um 1724 für Violine komponiert. In der gedruckten Fassung Walshs ist sie nach d-Moll trasponiert und mit der Angabe „Traversa Solo“ für Querflöte bestimmt. Die auf unserer Aufnahme verwendete „voice flute“ wird manchmal als ihr Äquivalent oder Ersatz verstanden, obwohl der Tonumfang dem der erhaltenen historischen Querflöten nicht entspricht. Die Vorliebe für dieses Instrument dürfte also eher auf seine spezifischen Klangeigenschaften als auf seine technischen Möglichkeiten zurückzuführen sein. Mit ihrer viersätzigen Anlage kopiert das Stück die Struktur einer Kirchensonate.

Auch die fünfte Sonate dieser Sammlung (HWV 363b) hat Händel usprünglich für ein anderes Instrument geschrieben, und zwar für Oboe in F-Dur. Sie ist

wahrscheinlich zwischen 1711 und 1716 entstanden, mit den angeschlossenen Bourrée und Menuett handelt es sich um eine Kombination der Kirchen- und Kammermusiksonate. Die von Walsh gedruckte Fassung, wieder für Querflöte, ist in G-Dur. Auf die ursprüngliche Klangvorstellung erinnert ein Fanfaren-Motiv des 2. Satzes. Die auf unserer Aufnahme gewählte „sixth flute" mit ihrem strahlenden Klang entspricht der Absicht des Komponisten. Es sei daran erinnert, dass dieses Instrument häufig in Konzertstücken verwendet wurde, die als Zwischenaktmusik in Händels Londoner Opern fungierten.

Die einzige Komposition in unserer Auswahl, die konkret für Blockflöte bestimmt war, ist die Sonate d-Moll (HWV 367a). Sie wurde um 1712 komponiert und wahrscheinllich später um zwei letzte Sätze erweitert. In einer atypischen siebensätzigen Form erscheint ein energisches *Furioso*, der Imitationssatz *Alla breve* und ein Menuett zum Schluss. Auch diese Sonate ist im Druck bei Walsh erschienen, und zwar als Sonate Nr. 9 h-Moll für Querflöte.

Der damalige tolerante Umgang mit der instrumentalen Besetzung wurde für uns zur Inspiration und Herausforderung zugleich, einen eigenen kreativen Zugang zu Händels letzter, im Original für Violine gedachter Sonate in D-Dur (HWV 378) zu finden. Mit ihrer Entstehung um 1750 gehört sie zu den Spätwerken des Komponisten. Sie zeichnet sich nicht nur durch die klassische formale Struktur der Kirchensonate aus, sondern auch durch ihre reife Musiksprache. Aufgrund des Umfangs der Alt-Flöte ist sie hier nach F-Dur transponiert.

Während Händels Sonaten ein breites Spektrum an instrumentalen Kombinationen umfassen und sowohl nationale als auch kompositorische Stile verbinden, war das Schaffen von **Arcangelo Corelli** (1653–1713) einem einzigen Instrument – der Violine – gewidmet. Seine ikonische Sammlung von zwölf Solo-Sonaten Op. 5, bedeutsamerweise am 1. Januar 1700 in Rom publiziert, eröffnet ohne Übertreibung ein völlig neues Kapitel in der barocken Violintechnik. Sie hat zum Ausgangspunkt nicht nur für Corellis' Schüler und Nachfolger, sondern auch als eine Grundlage für viele Bearbeitungen und Transkriptionen gedient. Vor allem die improvisierten *passaggi* in den langsamen Sätzen der ersten sechs Kirchensonaten rufen eine fast mysteriöse Stimmung hervor. Die heutige historische Aufführungspraxis verwendet am häufigsten die Ausgabe von Étienne Roger (Amsterdam, c. 1710), die angeblich die Verzierungen so erfasst, wie Corelli sie selbst gespielt hat.

Neben dieser Ausgabe gibt es jedoch eine Reihe weiterer Quellen. Relevant ist die Bearbeitung, die der deutsche Komponist Johann Christoph Petz (1664–1716) seiner in London um 1704 publizierten Sammlung von Triosonaten angeschlossen hat (*A Second Collection of Sonatas for two Flutes and a Bass by Sig. Christopher Pez, to which is added some excellent Solo's out of the first Part of Corelli's fifth Opera*). Eine der frühesten Bearbeitungen stammt von dem schwedischen Violinisten Johan Helmich Roman (1694–1758); sie ist während seines Studiums in London in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden, ihre Handschrift befindet sich in Stockholm. Diese beiden Quellen wurden für unsere Aufnahme der Sonate F-Dur Nr. 4 verwendet (die Bearbeitung Romans für den 3. Satz, *Vivace*) und dienen als das historisch authentischste Beispiel einer Flötentranskription von Corellis Sonate.

In der Sonate Nr. 6 C-Dur (im Original A-Dur) werden nicht mehr direkte historische Vorlagen benutzt, die barocke Improvisationspraxis wird als „bloße" Inspiration für unsere eigenständige Ornamentik verwendet. Die unterschiedliche Herangehensweise spiegelt sich auch im mehrstimmigen Spiel wider, was die technischen Möglichkeiten der Flöte, anders als bei der Violine, nicht zulässt. Während die historischen Flötentranskriptionen das Material auf die melodische Linie reduzieren, sind

wir in unseren Versionen von Corellis Sonaten bemüht, die polyphone Stimmführung möglichst beizubehalten, sei es scheinbar mit Hilfe harmonischer Verzierungen und Arpeggios oder durch reale Übertragung auf die rechte Hand des Cembalos.

Die größte Herausforderung bei der Suche nach einer individuellen Lösung stellt die bekannteste Sonate Corellis – Nr. 12 *Follia* dar. Dieser alte spanische Tanz (dessen Ursprung eingentlich in Portugal im 15. Jahrundert liegt) wurde in der Barockzeit gern als Variationen über ein ostinates harmonisches Modell bearbeitet, wobei diejenigen Corellis eine ganze Breite der technischen Errungenschaften seines beliebten Instruments verwenden. Mit dem größten Respekt vor der Tradition des Violinspiels bringen wir hier unsere eigene experimentelle Perspektive ein, die – so hoffen wir – nicht nur unsere langjährige Erfahrung mit der Interpretation barocker Musik bezeugt, sondern auch eine höchst eigenständige interpretatorische Vollendung des Werkes darstellt. Letztlich ist dieser Ansatz, bei aller Bescheidenheit, tatsächlich der authentischste, der auf die Musik älterer Stilepochen angewendet werden kann.

Jana Spáčilová

V období baroka se pod pojmem „sólová sonáta“ vždy rozuměla skladba pro jeden nástroj s doprovodem bassa continua, které mohlo být obsazeno více hráči (typicky cembalem a basovým smyčcovým nástrojem). Pokud byla zamýšlena bez doprovodu, neopomněl to skladatel vždy speciálně zdůraznit. Charakteristickým rysem sonáty přitom byla až na výjimky volnost ve volbě sólových nástrojů, o čemž svědčí titulní listy dobových tisků. Důvodem byla nejspíš marketingová strategie vydavatelů hudebnin, neboť nototisk byl nákladnou záležitostí a získání co největšího počtu potenciálních zákazníků bylo otázkou takřka existenční. Nicméně, i sami skladatelé s touto variabilitou počítali a většinou své sonáty komponovali tak, aby byly proveditelné (event. s menšími úpravami) na co nejvíc nástrojů.

Zobcová flétna byla přitom plnohodnotným partnerem dalších instrumentů, jako byly housle, hoboj či příčná flétna. Důležitost tohoto nástroje je možno potvrdit jeho dobově obvyklým názvem – nazývala se většinou pouze „flauto“, zatímco pro dnes převládající příčnou flétnu byla volena nejrůznější adjektiva – flauto traverso / flûte traversière, German flute. Jako dědictví renesance přitom i v období baroka přetrvávaly různé typy zobcové flétny, lišící se od sebe laděním a barvou tónu. Vedle nejobvyklejší altové flétny v ladění F se používala i dnes oblíbená sopránová nebo o oktávu nižší tenorová v C. Pro svůj sametový zvuk byla zejména v Anglii oblíbená tzv. „voice flute“ in D, jejímž protipólem byla o oktávu vyšší „sixth flute“, charakteristická průrazným, až sopraninovým zvukem.

Typickou ukázkou zmiňované variabilnosti sólových nástrojů jsou sonáty **Georga Friedricha Händela** (1685–1759). Většina z nich byla vydána za jeho života tiskem, ačkoliv ne všechny v původních tóninách či pro nástroje, pro něž byly zamýšleny v řídce dochovaných autografních pramenech. O míře skladatelovy

autorizace těchto tisků se lze pouze dohadovat, i když zejména u jeho londýnského vydavatele Johna Walshe ji lze do velké míry předpokládat.

Nejdůležitějším zdrojem poznání Händelova komorního díla je sbírka *Sonates pour un traversiere, un violon ou hautbois con basso continuo composées par G. F. Handel* vydaná u Walshe kolem roku 1730, z neznámých důvodů pod hlavičkou amsterdamského vydavatele Rogera. Tato sbírka, později označovaná jako opus 1, zahrnuje 12 sonát pro různé nástroje, specifikované vždy na příslušné stránce sólového partu (*traversa, flauto, violino, hoboy*). Na naší nahrávce jsou představeny tři sonáty z této sbírky.

První sonáta e moll (HWV 359b) byla zkomponována kolem roku 1724 pro housle, na základě autografu dochovaného ve Fitzwilliam Museum. Ve Walshově tištěné kolekci je transponována z původní tóniny d moll a dle předpisu „Traversa Solo" určena pro příčnou flétnu. „Voice flute" použitá na naší nahrávce bývá někdy chápána jako její ekvivalent či náhrada, i když tónový rozsah dochovaných historických nástrojů s příčnou flétnou nekoresponduje. Oblíbenost tohoto instrumentu tedy musela být zapříčiněna spíše než technickými možnostmi jeho specifickými zvukovými kvalitami. Svým čtyřvětým rozvržením kopíruje skladba strukturu chrámové sonáty.

Také pátou sonátu z této sbírky (HWV 363b) Händel napsal původně pro jiný nástroj, a to pro hoboj v F dur. Její vznik je možno datovat mezi léty 1711 a 1716, formálně se jedná díky připojenému bourrée a menuetu o kombinaci chrámové a komorní sonáty. Walshova úprava je v G dur, opět pro příčnou flétnu. Na originální zvukovou představu upomíná fanfárovitý motivek druhé věty. Zvolená „sixth flute" svým zářivým zvukem dobře odpovídá skladatelovu záměru. Není na škodu připomenout, že právě tento nástroj se často uplatňoval v koncertech dávaných jako meziaktní hudba v Händelových londýnských operách.

Jedinou skladbou z našeho výběru, která byla zamýšlena pro zobcovou flétnu, je sonáta d moll (HWV 367a). Händel ji zkomponoval kolem roku 1712, poslední dvě věty byly patrně přidány později. V netypickém sedmivětém formálním ustrojení se objevuje energické *Furioso*, imitační *Alla breve* a závěrečný menuet. Také tato sonáta se vyskytuje ve Walshově tisku, a to jako č. 9 h moll pro příčnou flétnu.

Dobový rozvolněný přístup k otázce instrumentace se pro nás stal inspirací a výzvou k vlastnímu tvůrčímu uchopení poslední Händelovy sonáty, v originální D dur určené houslím (HWV 378). Svým vznikem kolem roku 1750 se řadí k pozdním dílům skladatele. Vyznačuje se nejen klasickou formální strukturou chrámové sonáty, ale i vyzrálým hudebním jazykem. Z důvodu polohy altové flétny je sonáta transponována do F dur.

Zatímco Händelovy sonáty pokrývají širokou škálu instrumentálních kombinací a dochází v nich k prolínání jak národních, tak i kompozičních stylů, dílo **Arcangela Corelliho** (1653–1713) je věnováno výhradně jedinému nástroji – houslím. Jeho ikonická sbírka dvanácti sólových sonát opus 5, příznačně dedikovaná v Římě 1. ledna 1700, bez nadsázky otevírá zcela novou kapitolu barokní houslové techniky. Stala se východiskem nejen pro Corelliho žáky a následovníky, ale i základem četných úprav a transkripcí. Až mysteriózní zájem vzbuzují zejména improvizované *passaggi* v pomalých větách prvních šesti chrámových sonát. Dnešní historicky poučení interpreti sahají nejčastěji k vydání Etienne Rogera (Amsterdam, c. 1710), které údajně zachycuje tyto ornamenty tak, jak je hrál sám Corelli.

Vedle této edice ovšem existuje celá řada dalších pramenů. Pro flétnu je relevantní úprava, kterou připojil německý skladatel Johann Christoph Petz (1664–1716) ke své sbírce triových sonát publikované v Londýně kolem roku 1707 (*A Second Collection of Sonatas for two Flutes and a Bass by Sig. Christopher Pez, to which is added some*

excellent Solo's out of the first Part of Corelli's fifth Opera). Jednou z nejranějších je také verze švédského houslisty Johana Helmicha Romana (1694–1758) dochovaná rukopisně ve Stockholmu, která vznikla v době jeho londýnských studií v druhé polovině 20. let 18. století. Oba tyto zdroje jsou využity na naší nahrávce v sonátě F dur č. 4 (Romanova úprava pouze pro třetí větu *Vivace*), která je tak historicky nejautentičtějším příkladem flétnové transkripce Corelliho sonát.

V další sonátě č. 6 C dur (v originále A dur) již nejsou využity přímé dobové předlohy, barokní improvizační praxe se tak stává „pouhou" inspirací k vlastní originální ornamentice. Odlišný přístup se projevuje i v uchopení vícehlasé hry, kterou technické možnosti flétny na rozdíl od houslí neumožňují. Zatímco dobové flétnové transkripce redukují materiál na melodickou linku, v našich verzích Corelliho sonát se snažíme v co nejvyšší možné míře o zachování polyfonního vedení hlasů, ať již zdánlivě s pomocí harmonických ornamentů a arpeggií, nebo reálným přenesením do pravé ruky cembala.

Největší výzvu při hledání individuálních řešení představuje nejslavnější z Corelliho sonát – č. 12 *Follia*. Tento starý španělský tanec (jehož kořeny ve skutečnosti sahají do Portugalska 15. století) byl v době baroka s oblibou zpracováván jako variace na ostinátní harmonický model, přičemž Corelliho verze využívá celou škálu technických vymožeností jeho oblíbeného nástroje. S maximálním respektem k houslové tradici zde přinášíme vlastní experimentální pohled, v němž se – jak doufáme – zrcadlí nejen dlouholeté zkušenosti s interpretací barokní hudby, ale také vysoce individuální interpretační dotvoření díla. Tento přístup je koneckonců při zachování veškeré pokory vlastně tím nejautentičtějším, který je možno vůči hudbě starších stylových období aplikovat.

Jana Spáčilová

MICHAELA KOUDELKOVÁ

Michaela Koudelková specializes mainly in the interpretation of early music and performs on copies of period instruments, including recorders and the transverse flute. She is a graduate of the Academy of Fine Arts in Kraków, where she studied under Peter Holtslag and Erik Bosgraaf, and she furthered her studies at the Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. She is a sought-after soloist, chamber player, and orchestral musician, appearing with ensembles including {oh!} Orkiestra (Poland), Collegium Marianum (Czech Republic), and Czech Ensemble Baroque (Czech Republic) and performing with such renowned conductors as Jos van Immerseel, Benjamin Bayl, and Tomáš Netopil. Ms. Koudelková has enjoyed success at international competitions, winning first prize at the International Flute Competition in Tel Aviv (Israel) and earning a selection as one of six finalists at the Kaleidoscope Vocal and Instrumental Competition (USA). At the Musica Antica Maurizio Pratola chamber music competition, she and her ensemble Overtone won first prize, and she also received the special Luigi Tufano Prize as the best transverse flute player. Besides engaging in concert activities, Michaela teaches at the Brno Conservatoire. She also founded the recorder programme at the Academy of Music in Katowice, Poland, where she has been teaching since October 2024.

MICHAELA KOUDELKOVÁ

Michaela Koudelková se věnuje především interpretaci staré hudby a hraje na kopie dobových nástrojů – zobcových fléten a traversa. Vystudovala akademii v Krakově u Petera Holtslaga a Erika Bosgraafa a dále pokračovala na Hochschule für Musik und Theater v Hamburku. Je vyhledávanou sólovou, komorní i orchestrální hráčkou v ansámblech jako {oh!} Orkiestra (PL), Collegium Marianum (CZ) či Czech Ensemble Baroque (CZ). Vystoupila pod taktovkou významných dirigentů, jakými jsou např. Jose van Immerseel, Benjamin Bayl či Tomáš Netopil. Mezinárodního úspěchu dosahuje pravidelně i v soutěžích. Získala 1. cenu v mezinárodní flétnové soutěži v Tel Avivu (Izrael) a v Kaleidoscope Vocal and Instrumental Competition (USA) byla vybrána mezi šest finalistů z celého světa. V soutěži komorní hry Musica Antica „Maurizio Pratola“ získala se souborem Overtone vedle 1. ceny i zvláštní ocenění „Luigi Tufano“ pro nejlepšího hráče na traverso. Kromě koncertní činnosti Michaela pedagogicky působí na Konzervatoři Brno. Na Akademii Muzycznej v polských Katovicích založila obor zobcové flétny, kde od října 2024 vyučuje.

www.michaelakoudelkova.com

ALSO AVAILABLE IN Hi-Res AUDIO

Design © Tomáš Cikán, 2025
Photos © Magdalena Halas, Pablo Kornfeld (22)
Commentary © Jana Spáčilová, 2025
Translation © Mark Newkirk (EN),
Vlasta and Hubert Reitterer (DE), 2025
Booklet editor Daniela Bálková

SU 4356-2